

BAROQUE

## Baroque

2 | 1967

Le Baroque au Théâtre et la théâtralité baroque

---

# Baroque et action dramatique : le dehors et le dedans

Alexandre Cioranescu

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/263>

DOI : 10.4000/baroque.263

ISSN : 2261-639X

### Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1967

ISSN : 0067-4222

### Référence électronique

Alexandre Cioranescu, « Baroque et action dramatique : le dehors et le dedans », *Baroque* [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 20 avril 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/263> ; DOI : 10.4000/baroque.263

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# *Baroque et action dramatique : le dehors et le dedans*

Alexandre Cioranescu

---

- 1 L'étude du théâtre baroque, .et en particulier de l'action dramatique, telle que l'entendaient les auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle, devrait être particulièrement instructive, du point de vue du chercheur qui s'intéresse au problème du baroque littéraire en général. Ce n'est pas seulement que cette étude permet de mettre à l'essai les diverses clefs ou interprétations possibles du baroque qui se trouvent en présence et, pour ainsi dire, à la disposition de l'historien du théâtre. Ce point de vue n'est pas négligeable : je ne ferai pas de difficulté pour reconnaître que si j'ai, accepté avec plaisir et avec gratitude l'invitation qui m'a été faite si aimablement, c'est que j'y ai vu surtout une possibilité de soumettre à l'épreuve du feu les quelques opinions, et d'expérimenter sur des points précis les vues d'ensemble exposées ailleurs.
- 2 Mais cette optique intéressée reste toujours haïssable, ou pour le moins indiscrete. Heureusement, il y a d'autres raisons qui conseillent cette approche. La première en est que le théâtre constitue la manifestation littéraire spécifique et pour ainsi dire, l'espace vital du baroque. C'est là une vérité sur laquelle il serait inutile de s'appesantir, puisque tous les spécialistes sont d'accord sur ce point: et cela est d'autant plus significatif, qu'un accord aussi unanime n'est pas ,dans leurs habitudes. On pourrait même hasarder une explication de cette faveur visible. Le théâtre constitue, mieux que nul autre genre et grâce surtout au biais du spectacle, une réalité seconde, une vérité entée sur le mensonge et le trompe-l'œil, une duplicité essentielle, qui forment la vérité de base de l'art baroque, amoureux comme on le sait de la métaphore et du double sens.
- 3 Même si l'on ne croit pas à cette explication, il n'en reste pas moins que l'âge baroque s'exprime avec une préférence marquée dans le langage dramatique. Ce langage, cependant, il est loin de l'avoir inventé. Au contraire, le théâtre est le langage auquel les hommes sont restés le plus constamment fidèles, depuis plus de deux mille ans. Cela fait que nous nous trouvons en présence d'une longue série d'échantillons et d'un matériel comparatif suffisamment important, pour pouvoir étudier les caractères distinctifs de

chaque époque. Nous avons ainsi plus de chances de distinguer correctement les signes cliniques du baroque, si nous tenons pour vraies les deux prémisses nécessaires, que les auteurs dramatiques du XVII<sup>e</sup> siècle sont plus ou moins baroques et que leurs œuvres ne répètent pas sans les modifier les conceptions et les formules des siècles antérieurs. C'est, en tout cas, une expérience qui mérite d'être tentée.

- 4 La seconde raison de l'intérêt ,que nous attachons à cette recherche réside dans le fait qu'elle permet d'élever la question. On n'a que trop, en effet, la tendance de considérer le baroque littéraire comme un style et, partant, de le localiser dans les images. Il ne s'agit pas de contester ce point de vue, mais simplement de signaler qu'il ne faut pas confondre style avec graphisme. Il ne suffit pas de dire que le baroque aime avec intempérance un certain nombre de clichés : cet amour, par ailleurs incontestable, n'est que médiocrement significatif, si nous ne savons pas l'interpréter comme un symptôme. Si le style est fait pour habiller la pensée, il est à supposer qu'il y a entre les deux un accord voulu ou inconscient : et si le style est coupé sur mesure, il s'ensuit que le fond lui-même doit être baroque. C'est là précisément qu'il convient de situer le problème. Puisque la recherche formelle correspond à une intention, quelle est l'intention baroque ? Quelle est la constante de l'idée baroque, lorsque l'on descend en profondeur, au-delà de la croûte superficielle des images spécifiques, dont nous possédons déjà l'inventaire ?
- 5 C'est l'action baroque qui nous permettra peut-être cette descente en profondeur. La recherche de ses transformations constitue ainsi un problème de base et presque le nœud de l'imagination baroque ; car elle nous permet de dépasser l'examen des formes pour atteindre aux structures. C'est un pas en avant : un pas dangereux, sans doute; mais il faut prendre ses risques si l'on veut se donner une chance de saisir les essences même de ce style qui, plus encore qu'une manière de s'exprimer, doit être une méthode de penser.
- 6 Il faut bien que je dise que j'ai étudié cette méthode dans un travail antérieur. Je suis navré d'avoir à me citer, mais cela me semble indispensable pour la clarté de tout ce qui va suivre. Pour résumer rapidement nos bases de départ, nous partirons de cette idée que le baroque représente, comme problème de culture, l'attitude de la pensée qui a perdu la foi dans ses critères et dans ses instruments. Perdre la foi signifie douter, ou voir autre chose : dans un cas comme dans l'autre, cela revient à dire que ce qui était une vérité unique devient une vérité double, contradictoire ou composite, irréconciliable ou nuancée. Et le fait est que pour l'homme baroque rien n'est un et l'unité est un composé de deux. L'art, qu'il soit plastique ou littéraire, suit les chemins de la pensée : il ignore l'objet isolé, la solitude, l'un. Tout devient double, tout a un envers, tout grouille d'une vie nombreuse, qui peut paraître désordonnée, mais qui obéit à des règles de pensée aussi sévères que toutes les logiques. Ces règles ont une application universelle : on les retrouvera dans les images, dans les structures, dans les sentiments. Inversement, on reconnaîtra qu'un sentiment, une structure, une image appartiennent à l'art baroque chaque fois qu'ils présentent un double visage, vivant d'apparences ou de sens cachés, luttant pour parfaire ou pour conserver leur unité, ou pour la perdre, s'ils commencent par l'avoir. Il en est qui rappellent certains tissus moirés, qui semblent parfois n'être plus d'une seule pièce : ils trompent, mais c'est précisément ce qu'ils se proposent de faire.
- 7 La rhétorique baroque peut se réduire en quelque sorte à l'art d'ajouter à l'objet une seconde présence. Les moyens dont on dispose sont extrêmement variés et occupent, de haut en bas, toute l'échelle de la création artistique. À la base de la stylistique nouvelle se trouvent la métaphore, qui assure la présence de deux images ou notions différentes, enchassées dans un mot unique, et le calembour, qui offre à la pensée logique deux sorties

pour une seule issue. De l'image, qui est forcément statique, le procédé ,dichotomique se transmet au dynamisme de l'action et donne à cette dernière une couleur et un sens nouveaux, grâce à l'accouplement permanent, à l'opposition ou au choc des mouvements qui la composent, suivant une géométrie de plus en plus savante et alambiquée, dont le but est de rétablir, à travers la multiplicité des détails, l'unité de l'action.

- 8 C'est ici que nous arrivons à notre sujet d'aujourd'hui, qui est l'analyse du dualisme baroque dans l'action théâtrale. Mais nous n'en avons pas fini avec les difficultés. Nous parlons d'action, sans trop savoir de quoi nous parlons. Les théoriciens de la littérature ont l'air d'escamoter le problème : ils évitent d'expliquer le sens exact qu'il faut donner à ce mot et, lorsqu'ils le font, cela n'est pas toujours de nature à emporter la conviction. On nous dit, par exemple (Gouhier) que l'action est un « schéma dynamique, principe de vie et d'unité » : on pourrait gloser sur ce commencement de définition, car il n'est pas certain que vie et unité soient des notions compatibles. Il semble, en tout cas, que l'action est de plus en plus envisagée comme quelque chose de différent de l'intrigue en même temps que participant de la même substance. Pour quelques critiques contemporains, l'action est à l'intrigue à peu près comme le thème au sujet, c'est-à-dire une sorte de généralisation quintessenciée. Qu'il en soit ainsi ou autrement, cette différence n'a pas d'intérêt pour nous ; si nous nous proposons de penser comme un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle devait le faire. Pour lui, comme pour Aristote, cette distinction n'existait pas. Ce sont les modernes qui ont introduit tant de nuances dans les synonymes : au XVII<sup>e</sup> siècle, l'action est la même chose que l'intrigue ou la fable. C'est cette équivalence qu'il nous convient de retenir pour notre étude, indépendamment de nos convictions d'aujourd'hui. Ce que nous nous proposons, par conséquent, c'est d'examiner la nature et l'étendue des modifications, subies, du fait de la *forma mentis* baroque, par l'action dramatique, considérée comme mouvement intérieur du spectacle, comme enchaînement des faits et des circonstances qui forment la substance de l'œuvre théâtrale.
- 9 Ce mouvement intérieur n'a jamais été désorganisé : il s'est toujours développé selon une dialectique, différente de, celle des réalités, mais certainement plus sûre et plus clairement définie. Déjà Aristote, après avoir constaté la correspondance exacte de l'action historique réelle avec l'action dramatique, définissait la dernière comme une « composition de faits », c'est-à-dire comme un assemblage conscient de circonstances choisies. L'art de les assembler obéit à un certain nombre de règles, que le théoricien grec détaille dans sa *Poétique* : une coupe appropriée dans la broussaille des faits, une belle proportion des parties, un montage qui assure l'unité de l'action et la nécessité des faits choisis. Cela signifie que l'œuvre dramatique n'est pas une, pure imitation des faits réels, mais une mise en ordre et une concentration d'effets, avec suppression des détails inutiles et avec une prédominance de la logique des faits, qui ne caractérise pas toujours l'histoire réelle : c'est une construction bien plus qu'une tranche de vie.
- 10 Depuis toujours donc, et même pour les critiques qui ont confondu pratiquement la tragédie et l'histoire l'action dramatique est une combinaison d'effets et une histoire fabriquée. C'est avec cette réserve qu'il faut comprendre et accepter la définition du même Aristote qui veut que l'action dramatique, qui est « le principe et comme l'âme de la tragédie », soit « l'imitation d'une action parfaite et entière ».
- 11 *Grosso modo*, l'histoire de la littérature dramatique antérieure au baroque est une illustration surabondante de cette conception aristotélique. La tragédie (car la comédie semble obéir à des lois quelque peu différentes, chose que le critique grec avait déjà sentie) raconte toujours une succession de faits, historiques ou possibles, plus ou moins

logiquement enchaînés, de manière à illustrer un destin ou un caractère et à exciter la terreur et la pitié. Idéalement, la cascade des faits est régie par les rapports de cause à effet : un événement doit être le résultat de celui qui précède, et tous ensemble conduisent nécessairement vers la catastrophe. Comme exemple typique de fable ou d'action dramatique, Aristote citait la légende d'Édipe : elle illustre parfaitement, en effet, la conception de la tragédie considérée comme une chute dans le temps.

- 12 Le théâtre devient ainsi une sorte de quintessence, ou mieux encore une logique de l'histoire. Cela explique non seulement le soin que prend Aristote à distinguer la tragédie de l'histoire, mais aussi leur identité de base. Le déroulement de l'action dramatique est parallèle ou similaire à celui de l'histoire et la tragédie a toutes les apparences d'une chronique en action. Les faits dramatiques se déroulent et s'étagent dans le cadre du temps historique, une chaîne diachronique se forme entre eux et la tragédie est une chute de haut en bas de l'escalier des circonstances. Il est vrai, comme nous l'avons déjà dit, que le théâtre condense le temps historique ; mais il n'en respecte pas moins les règles du jeu, dans le sens que le spectacle mûrit avec le passage des jours et vieillit avec ses personnages. La légende d'Édipe a besoin de toute une vie d'homme pour devenir une tragédie ; tout bien pensé, une vie d'homme ne lui est même pas suffisante, car son cadre normal, comme celui des Atrides, embrasse l'espace de plusieurs générations. Ce qui est certain, c'est que la tragédie reproduit les formes d'un processus historique et déroule son action de la même façon dont l'histoire déroule le tapis du temps.
- 13 Cette formule dramatique a produit des tragédies puissantes, aussi longtemps que le destin des personnages a pu être guidé et expliqué par la présence terrifiante des dieux tout proches. Privée de transcendance, l'action diachronique finit par perdre son fil conducteur et sa raison d'être et risque d'obéir à la logique du hasard. C'est ce qui s'est produit avec la plupart, sinon avec la totalité des produits dramatiques désacralisés de la Renaissance : celle-ci répète les gestes anciens, sans réaliser leur contenu. Orphée perdant Eurydice, la retrouvant et la perdant encore ne peut être, de notre point de vue, qu'une victime du hasard. De même, le mari de Grisélidis, qui condamne sa femme à mort, qui la croit morte pendant vingt ans et qui la retrouve pour l'aimer comme au premier jour, appartient à une humanité qui ne pensait pas comme nous. D'ailleurs, ce qui intéressait le spectateur, ce n'était pas la psychologie ou l'absence de psychologie du personnage, mais l'aventure ou la leçon. Privé de transcendance, le théâtre est obligé de s'en tenir aux faits ou aux exemples, qu'il sert selon la formule consacrée, moins la logique de la nécessité.
- 14 Cet aspect du théâtre se retrouve même au sein du Baroque, alors que des formules nouvelles ont déjà déplacé l'intérêt ancien. Certaines tragédies historiques de Shakespeare, ou les *comedias* espagnoles appelées *de cuerpo* sont de simples chroniques dramatiques, où la logique des faits n'est pas une condition nécessaire et dont la seule liaison est l'identité du personnage. Mais à l'époque où se produisent ces ouvrages dramatiques, ils font déjà figure de retardataires, car la mode a changé.
- 15 La comparaison nous aidera à comprendre le sens du changement. Dans la *Comedia Serafina* de Bartolomé de Torres Naharro, qui est de 1517, le personnage principal est marié, mais aime Séraphina : ne pouvant tuer sa femme, comme il pense d'abord le faire, il choisit de marier Serafina à son propre frère. C'est là tout l'aliment de l'action. Il sera peut-être inutile de dire que son dramatisme nous échappe du fait de l'absence de toute nécessité. Les faits se suivent selon les modes du récit historique : Floristan prétend d'abord tuer sa femme, et il finit par marier Serafina : ce ne sont pas là les deux phases d'une action unique, mais deux actions disparates, voire même incompatibles. Le

dramatisme n'existe pas parce que l'époque ne l'avait pas encore découvert. Supposons pour un instant un autre schéma : un jeune gentilhomme tue celui qui l'a insulté ; ensuite on juge que, plutôt que d'en tirer vengeance, la fille de la victime aurait intérêt à l'épouser. Dans ce schéma, il y a aussi deux faits disparates dont l'art dramatique de Torres Naharro aurait pu se contenter ; qu'y a-t-il donc de plus dans *Le Cid*, de Corneille ?

- 16 Il ne semble pas difficile de répondre à cette question, car la simple comparaison devrait suffire. Dans le théâtre de la Renaissance, les personnages tombent dans le temps : ils vont vers une fin, emportés par l'événement. Qu'il obéisse à la logique ou au hasard, l'automatisme de leur conduite ne dispose d'aucun moyen pour freiner cette chute en avant. Ils marchent toujours en avant, sans regarder en arrière, et le plus souvent en titubant, comme ces coqs qu'hypnotise une ligne droite tracée là la craie. La ligne droite n'existe plus pour Corneille. Tous ses personnages ont des problèmes et aucun de ces problèmes ne comporte une solution unique ou inévitable. La vie du théâtre a cessé d'être simple et tous les chemins sont en train de bifurquer : c'est la perplexité, le doute, l'universelle bivalence, qui font la nouveauté du baroque.
- 17 Pratiquement, par rapport au schéma que nous venons d'indiquer, la nouveauté vient du fait que le jeune gentilhomme ne tue pas d'abord, pour aimer ensuite ; il aime et tue en même temps. La conduite de Floristan suivait une route sinueuse et imprévue ; mais les sinuosités étaient des changements à vue, qui s'échelonnaient dans le temps. Dans le cas du *Cid*, de Chimène, de l'Infante, leur marche en avant ne présente plus de méandres, mais des tiraillements, qui s'imposent à l'esprit simultanément. Comme la métaphore, comme le calembour, le personnage a une double face : il veut et il ne veut pas, il agit en opposition avec lui-même, il se débat et se tourmente, car il a devant lui, non pas la porte du temps, du destin ou de l'aventure, mais deux portes ouvertes, et aucune d'elles ne conduit là où il veut arriver.
- 18 C'est donc, si nous ne nous trompons pas, la polyvalence du personnage qui donne à l'action sa démarche caractéristique et qui assure par là le conformisme baroque de l'œuvre. Il ne faut cependant pas se laisser tromper par les apparences ou par les généralisations trop faciles. En réalité, le problème est bien plus complexe. L'idéal baroque de l'unité dans la dualité s'identifie avec une certaine aisance dans *Le Cid* ; mais c'est une formule qui convient, pour Corneille et qu'il serait peut-être vain d'appliquer ailleurs. La réussite de Corneille est un fruit mûr, qui ne pouvait venir qu'à son heure : la génération antérieure, aussi bien que la plupart de ses contemporains, s'étaient contentés de formules dualistes plus élémentaires ou, si l'on préfère, plus extérieures au personnage.
- 19 Dans l'ensemble, on peut dire que le théâtre baroque mise sur le jeu symétrique des sentiments contrariés que le siècle précédent avait déjà mis à la mode. Dans l'*Aminta* du Tasse, le berger Amyntas aime Sylvie qui le fuit. Il y a là une dualité évidente, celle de deux personnages poussés par des forces contraires. Cela réalise la première moitié de la définition baroque, la dualité issue de la contraposition de deux effets qui semblent ne pas coïncider. Mais la dualité n'est pas baroque, si elle n'est pas un aspect ou un reflet de l'un. L'unité, dans le cas de l'*Aminta*, vient du fait que les deux mouvements divergents et qui, par conséquent, ne devraient jamais se rencontrer, finissent par coïncider dans la solution statique de l'amour partagé. La formule baroque n'est donc pas à chercher comme dans *Le Cid*, dans la duplicité du personnage, mais dans la dualité de l'action, qui cependant s'avère unique.

- 20 Ce schéma est à peu près celui de toutes les pastorales, de toutes les *comedias* espagnoles et de toutes les tragi-comédies françaises. Il y a naturellement des variantes et des embellissements qui en modifient l'aspect ; mais il n'y a pas, à proprement parler, des changements de structure.
- 21 Du point de vue des variantes possibles, on peut distinguer entre deux catégories d'actions : celles dont la dualité dramatique est le résultat des sentiments non payés de retour, comme dans le cas d'Amyntas-Sylvie, et celles dont l'unité initiale, représentée par une passion partagée et qui devrait être sans histoire, est brisée par une intervention du dehors, comme dans le cas, illustre entre tous, de Roméo et Juliette.
- 22 Pour ce qui est des embellissements, ils consistent surtout dans la multiplication de l'un ou de l'autre de ces effets. Un auteur pensera par exemple qu'il enrichit ses inventions, s'il ajoute au couple qui mène le jeu des reflets secondaires de l'action principale, des personnages ou des couples qui reproduisent les agissements des premiers, à l'endroit ou à l'envers. C'est ce que fait l'Infante dans *Le Cid* ; et c'est aussi ce qui explique, dans certaines tragi-comédies, la multiplication excessive des amoureux éconduits en série, suivant la formule tant de fois répétée dans le théâtre contemporain : A est amoureux de B, mais B aime C ; qui est amoureux de D, lequel malheureusement n'a d'yeux que pour A. Le cercle se referme ainsi, et les personnages sont disposés à peu près comme dans un ballet, courant les uns après les autres sans jamais se rattraper, ou pour se regrouper au hasard d'un dénouement plus ou moins adroitement amené.
- 23 Les personnages courent les uns après les autres : on sent bien que ce n'est là qu'une façon de parler ; mais il convient de s'arrêter un peu sur cette image. Dans les cas mentionnés jusqu'à présent, le mécanisme de l'action se trouve quelque part à l'extérieur du personnage, cependant que chez Corneille nous avons vu que le tragique jaillissait d'une division intérieure. Amyntas aime Sylvie, Roméo aime Juliette : si ces sentiments comportent des conflits, cela vient du dehors, de l'indifférence de Sylvie ou de l'adversité des circonstances. Pour mûrir, ce conflit ne saurait se passer de la catégorie temporelle : il doit traverser un certain nombre de phases et il est entendu que celles-ci reproduisent le déroulement linéaire du temps. Mais le déroulement diachronique n'a plus le même intérêt, car il vient après le conflit, et nous connaissons déjà le signe du drame. La curiosité a été déplacée, en faveur du conflit, et c'est à travers le problème de la conscience, qui n'est pas de nature temporelle, que l'aventure ou l'événement continuent d'intéresser le spectateur.
- 24 Il faut répéter que le temps existe toujours et que le développement de l'action est toujours diachronique, comme dans le théâtre de la Renaissance. Mais l'action avance par à coups qui sont comme autant de vagues, chacune d'elles emportant un peu plus loin les personnages et le sens de leur conflit. Les péripéties ne se présentent plus comme des insertions sur une droite, mais comme des ondes concentriques. Ainsi, lorsque nous disons que les personnages courent les uns après les autres, on voit bien que nous parlons métaphoriquement, en conformité avec le canon baroque. Nous pourrions aussi bien nous représenter les choses autrement. L'amoureux non payé de retour peut être imaginé comme quelqu'un qui frappe à une porte : il ne reçoit aucune réponse, car la femme qu'il aime est en train de frapper elle-même à une autre porte fermée ; et cette contraposition pourrait se répéter plusieurs fois de suite. Pour nous rendre sensible à cet enchaînement, l'action ne saurait le présenter que diachroniquement, mais nous le concevons tout de suite comme un synchronisme : l'intelligence assemble les éléments dispersés de l'aventure et imagine un nombre déterminé de personnes qui frappent en même temps.



Grâce à cette synthèse, l'action dramatique franchit un pas de plus dans la voie de l'abstraction : elle continue de se produire à l'extérieur des personnages, mais elle se situe à l'intérieur par rapport au spectateur. À mesure qu'elle s'intériorise ainsi, elle devient, du moins pour ce qui est des apparences et de l'interprétation sensible au spectateur, à peu près indifférente au diachronisme historique et tendue vers la réalité actuelle d'un processus sentimental.

- 25 Tout ceci est sans doute trop général et trop abstrait, un nouvel exemple mettra peut-être un peu plus d'ordre dans nos idées. Examinons l'agencement de l'action dramatique dans l'une des comédies les plus connues du théâtre espagnol, *Don Gil de las calzas verdes* (Don Gil culotté de vert), de Tirso de Molina. Nous y retrouvons la situation de l'amoureux éconduit, mais répétée en série de trois, ou même de quatre, grâce à l'intervention du travesti Juana, séduite et abandonnée par don Martin, le poursuit déguisée en homme et se fait appeler don Gil ; en cette qualité nouvelle, elle se fait aimer par dona Inés, qui est la nouvelle passion de don Martin. Le cercle se referme sur une surprise et sur une passion en l'air, puisque dona Inés est tombée amoureuse d'une femme, sans le savoir. On voit bien, cependant, que le schéma est celui des deux couples qui se poursuivent en cercle : Juana aime Martin, qui aime Inés, qui aime don Gil, sans savoir que Gil et Juana sont une seule personne. N'oublions pas ce schéma, nous y reviendrons.
- 26 On pourrait croire que, dans un exemple comme celui-ci, la dualité baroque est devenue multiplicité. Mais ce n'est qu'une apparence : le spectateur suit l'auteur, dans le sens qu'il réalise que le jeu se joue seulement entre Jmi.na et Martin, entre A et B, et que les autres aventures passent dans la catégorie. que nous avons désignée sous le nom d'embellissements. La définition baroque est fournie par la poursuite des deux personnages principaux: ce dualisme de .l'action trouve sa solution dans une sorte de retrouvailles qui amènent le rétablissement de l'équilibre initial et la transformation de l'action en position statique, donc en unité, donc en fin. Ceux qui connaissent tant soit peu le théâtre espagnol du Siècle d'Or se rendront compte immédiatement que cette formule se trouve répétée un nombre infini de fois.
- 27 Il se peut que la comparaison que nous allons proposer paraisse choquante, aux yeux. de certains critiques : nous la proposerons cependant, parce qu'elle ne nous choque pas. Si nous n'avons pas oublié le schéma de l'action de Don Gil et la formule que nous venons d'en donner, on ne trouvera pas une grande différence de composition entre cette comédie et l'*Andromaque* de Racine. Disons plutôt, pour parler le pur langage aristotélique qui, lui, ne saurait choquer les raciniens, que nous y voyons la même « composition des faits ». Le même mécanisme y déclenche les mêmes effets : pour le reste, toute comparaison serait incongrue. Le schéma répète celui que nous connaissons déjà: Oreste aime Hermione, laquelle aime Pyrrhus, qui aime Andromaque, qui n'aime personne. N'est-ce pas là le même ballet en rond ou, si l'on aime mieux, la même course éperdue d'une série solidaire d'amants éconduits ? Comme dans un grand nombre de pastorales, de tragi-comédies et de comédies à l'espagnole, la tragédie de Racine se sert des mêmes pierres, même si l'édifice ne ressemble que de loin à l'architecture des générations précédentes.
- 28 Car le fait est qu'il dispose autrement ses matériaux. La série des personnages est identique ; mais il faut signaler tout de suite que leur enchaînement a pris un sens contraire à la disposition traditionnelle. Le personnage principal, Juana dans la comédie de Tirso, commençait la chaîne : c'était elle qui formait le ferment actif et qui menait le jeu. Chez Racine, Andromaque n'est pas la première mais la dernière de la série, du point



de vue de sa part active dans le drame, ce qui indique assez son rôle fatal de victime. Juana aime, tandis qu'Andromaque est aimée. La cascade des passions non correspondues s'arrête avec elle. Il semble que l'action doit tourner court, avec ce chaînon interrompu, comme elle le faisait en fin de chaîne, dans la comédie espagnole.

- 29 Il n'en est rien, pourtant. C'est là justement qu'intervient l'originalité de Racine et ce qui fait la nouveauté de sa tragédie ; ce qui fait aussi que la plupart des critiques refusent de reconnaître chez lui les signes du baroque. Le dernier personnage de la série traditionnelle n'est pas un personnage en blanc ; au contraire, c'est lui qui mène le jeu et qui tient dans sa main la destinée de tous les autres. Elle est seule, mais elle est riche de signification, car elle est double, du fait du drame qui l'agite et qui l'oblige à tenir deux rôles à la fois. Chez Racine, la dichotomie baroque est à chercher dans l'âme. L'action n'est plus une action à proprement parler, elle n'a plus les caractères que nous lui connaissions : si nous osions, nous dirions qu'elle n'est plus qu'un long suspense. Andromaque seule tient les deux bouts de la chaîne et peut renverser d'un seul coup tous les personnages, comme elle finira d'ailleurs par le faire. Cette fois-ci, malgré tout, la ronde des amoureux est quelque chose de bien secondaire : l'action n'est plus historique, le diachronisme est à peu près nul et le sort des personnages aussi bien que le sens de l'action se jouent dans l'esprit d'Andromaque.
- 30 Les oscillations de sa volonté font la vie de la tragédie. Andromaque résiste-t-elle à Pyrrhus ? Désespoir, espoir, désespoir explosent comme une réaction en chaîne, se répercutant symétriquement d'un bout à l'autre de la théorie des personnages. Lui cédera-t-elle ? Les sentiments contraires agitent aussitôt les mêmes personnages, qui ne font que frissonner dans l'attente d'une décision inconnue. Dépendant d'elle, les autres sont des personnages traditionnels : tandis qu'Andromaque ne dépend que de son propre choix. Il y a Andromaque qui se rebelle et Andromaque qui se résigne : les deux personnages cohabitent, les deux visages de sa volonté ne font qu'un et cette fois il n'y a pas de doute que le temps historique a été aboli et que son drame, qui n'est qu'un coup de dés, ne progresse pas, ne mûrit pas et ne trouvera pas sa solution dans la fuite des jours.
- 31 Cette opinion pourrait choquer ou indigner les historiens qui continuent de penser qu'il faut réserver le nom de baroque pour tout ce qui ne s'élève pas au-dessus du médiocre ; mais nous ne sommes pas loin de croire qu'il n'y a pas de plus belle incarnation du drame baroque que cette image d'Andromaque torturée sur le bûcher de sa double tentation. Dirons-nous pour autant que Racine est baroque ? Oui, dans la mesure où tous les courants se survivent, dans la mesure par exemple où les symbolistes continuent d'être un peu romantiques. Mais cela nous intéresse moins en ce moment. Notre objet est d'examiner l'accomplissement d'une structure que plusieurs générations d'auteurs dramatiques se sont transmise et qui, passant des uns aux autres, ne s'est pas figée dans des formes immuables, comme un bien acquis à tout jamais.
- 32 Racine a hérité de ces structures lorsqu'il a pris pour principal ressort dramatique la contradiction que souffre le sentiment d'un personnage et la lutte qu'il doit mener pour sortir de l'impasse de ses sentiments. Nous avons vu comment s'est formé ce schéma et comment il a suivi le chemin d'une intériorisation de plus en plus forte. Nous avons vu d'abord s'agglomérer les contradictions élémentaires résultant du manque de correspondance ou de l'opposition de l'extérieur ; puis, dans le cas de Corneille comme dans *Le Damné pour avoir douté* de Tirso, ou dans le *Hamlet* de Shakespeare, le personnage n'est contrarié que par un choix qui lui est imposé et dont il n'a pas voulu.

- 33 De ce point de vue, Racine n'est pas loin de Corneille ; il y a cependant entre les deux des différences dont il ne faut pas sous-estimer l'importance. Tout d'abord, les personnages cornéliens ont beau jeu. Leur tâche se trouve facilitée automatiquement par le fait qu'ils possèdent tous ce que nous pourrions appeler le réflexe du devoir : s'il leur arrive d'hésiter, ce n'est pas parce qu'ils pèsent leurs doutes, mais parce qu'il leur est doux de mesurer l'étendue de leurs sacrifices. Les personnages de Racine ont perdu ce réflexe ; leur devoir est devenu scrupule, donc entrave, et il ne fait plus pencher la balance, à lui tout seul. La liberté du personnage cornélien est donc sensiblement plus limitée que chez Racine : chez ce dernier, elle est même si vaste, qu'elle devient un vide terrifiant où la conscience se débat et où il est facile de perdre tous les paris. C'est d'ailleurs ce qui peuple de héros le théâtre de l'un, et celui de l'autre, de victimes.
- 34 D'autre part, le choix commun des personnages cornéliens est l'action. Du point de vue de la technique dramatique, cette action est un commencement : elle ébauche la fin, mais celle-ci ne viendra qu'à longue échéance. Le Cid choisit de tuer le comte : cela changera le cours de sa propre vie, mais nous ne savons pas encore comment. Son aventure reste inscrite dans le temps, et c'est ce dernier qui en décidera. Chez Racine, le choix est une fin et le drame se place avant ; sitôt que penche le fléau de la balance, les portes de l'action se ferment et la tragédie a pris fin. Cette observation est peut-être plus importante qu'elle n'en a l'air. En effet, comme le choix met un terme à l'action et comme ce qui précède est un processus intérieur, une délibération avec soi-même, la tragédie semble se passer de la catégorie temporelle.
- 35 Dans ce dernier cas, l'action n'est historique que par son prétexte. Du point de vue diachronique, elle est représentée par une série convenable d'oscillations ou de mouvements contradictoires ; mais ces mouvements ne sont pas extérieurs, ils se passent dans le secret de l'âme, - si bien qu'ils seraient pratiquement incompréhensibles, sans le truchement des confidences. Dans la mesure où nous pouvons considérer l'âme comme le lieu géométrique de l'atemporalité, tout se passe au présent, tout est actuel et immédiatement sensible. Ce n'est pas du synchronisme, comme chez Corneille, puisqu'au contraire les mouvements de la volonté sont déphasés, comme des convulsions. L'atemporalité, si elle y est, est toute relative. S'il nous est permis de forger un mot, qui exprime mieux la différence de niveau avec ce qui avait précédé, nous parlerions volontiers d'une vision endochronique : le temps existe, mais c'est un temps intérieur, fait d'oscillations qui rythment la marche de l'action, mais qu'il ne faut pas confondre avec le temps historique.
- 36 Il semble bien, par conséquent, que l'expérience de la littérature enrichit l'auteur et lui permet d'approfondir sa technique. Certes, il n'y a pas lieu de parler d'une évolution du genre, et notre intention n'est pas de reprendre les enseignements de Brunetière. Il convient pourtant de signaler, une fois de plus, que la tragédie classique est un long mûrissement qui ne doit pas nous rendre indifférents les fruits verts. Souvent, d'ailleurs, ce n'est qu'un défaut d'optique. Nous les trouvons verts, parce que nous continuons de juger la première moitié du siècle à la lumière des victoires de la seconde et de reprocher à l'une ce que l'autre n'avait pas encore découvert.
- 37 Il ne sera peut-être pas inutile, avant de conclure, d'analyser la position du baroque en présence de la règle des unités dramatiques. Celle-ci, comme tout le reste, est une notion en marche : elle n'est pas la même chez les théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle, chez Corneille ou chez Racine. Si l'on tient compte de ce que nous venons de dire jusqu'à présent, il se peut que nous comprenions mieux cette distinction : elle tient à la nature même du schéma

dramatique de chaque époque et de chaque auteur et à la façon diachronique, synchronique ou endochronique, dont l'auteur envisage son action.

- 38 Si l'action théâtrale se déroule suivant le mode historique, le dramaturge éprouvera plus d'une difficulté pour l'encadrer dans les règles : il sera donc tenté de faire usage de canons plus élastiques, ou même d'ignorer tout à fait une unité qu'il ne lui serait plus possible de respecter. L'action synchronique, fondée sur des parallélismes du type des sentiments non payés de retour, a besoin d'un certain développement de circonstances similaires et progressivement aggravantes, pour justifier une solution. Comme ces circonstances sont souvent des répétitions modifiées et partent toujours des mêmes données fondamentales, on peut les imaginer comme une chute de plus en plus précipitée et qui court vite vers sa fin; en sorte que des concentrations d'effets et des accommodements sont possibles et que la règle des unités peut être maintenue, sans qu'elle s'impose comme une nécessité. Il en est de même dans la seconde formule synchronique, misant sur une crise intérieure qui déclenche un drame : le nœud de l'action n'a pas besoin de développements dans le temps ; mais cette secousse psychologique répercute sur l'action et, pour en mesurer les résultats, elle comporte toute une traînée de circonstances qui peuvent aussi bien respecter l'unité, ou ne pas la respecter. Enfin, dans la tragédie racinienne, tout se passe à l'intérieur. Ce qu'on voit de l'action n'est qu'un reflet du processus psychologique, dont nous avons déjà signalé le caractère temporel très particulier ; ce qui fait que Racine n'éprouve pour ainsi dire pas de difficulté pour se maintenir dans le cadre des unités. Son action est arrivée à une sorte de dépouillement qui, reposant intégralement sur la logique, n'a plus besoin des béquilles du temps ou du lieu.
- 39 Il y a donc plus ou moins d'unité, à mesure qu'on s'éloigne des commencements du baroque ; mais il y en a, et nous avons déjà vu que l'unité n'est qu'une moitié de l'obsession baroque. Il est naturel de se demander comment cette idée fondamentale se concilie ou se complète avec le dualisme baroque ; comment, surtout, il est possible de considérer, comme on le fait parfois et comme nous venons de le faire, l'époque classique comme un prolongement du baroque, alors que tout son art poétique est une recherche tenace de la simplicité, du dépouillement, de l'Unité.
- 40 Il nous semble que dans tout cela, il n'y a pas de contradiction. Le dépouillement qui condamne la métaphore, le sous-entendu, le symbole, le doute, le conflit, n'est pas le classicisme, mais la sécheresse. Pour nous en tenir aux unités dramatiques, il semble bien que, séduits et éblouis par la réussite unique de Racine, nous sommes devenus plus aristotéliques qu'Aristote. Celui-ci se contentait de recommander des actions dramatiques dont tous les détails abondent dans un sens unique. On a donc le droit de se demander si par l'unité d'action il faut entendre une unicité, une action seule ou bien une uniformité et une compénétration parfaite des parties. L'unicité ne serait pas possible, car elle ne saurait produire le drame, qui est toujours un conflit ou un choc. Si l'action est, comme dit Aristote, une « composition de faits » et si chaque fait est le résultat d'une action, il en résulte que l'action dramatique est une somme de petites actions, ce qui n'a rien d'étonnant. L'unité n'est alors qu'un produit de synthèse, un but que se proposent solidement toutes ces petites actions, un aspect théorique de l'action. Si cela est vrai, nous retombons dans la définition de toujours du baroque : l'unité reconstruite à grands frais, l'unité comme programme d'action, mais composée par la confusion de fragments bivalents et de courants contraires. Ce n'est pas là un point de vue exclusif, ni qui prétende tout éclaircir. Ce serait une prétention vaine : plus vaine encore, lorsqu'il s'agit

du baroque, qui situe sa propre vérité dans la métaphore, c'est-à-dire entre deux apparences, en un point non seulement difficile à fixer, mais peut-être même variable avec la personne qui l'examine. Cependant, la recherche à laquelle nous nous sommes livrés, de la duplicité et de la subtilité croissante du baroque dramatique, ne devrait pas être une simple curiosité, ni un jeu inutile. Si elle nous aide tant soit peu à jeter un regard nouveau sur l'œuvre et à mieux comprendre la démarche de l'esprit créateur, ce jeu pourrait fournir, – et c'est bien ce que nous nous sommes efforcés de nous prouver à nous-mêmes –, l'amorce d'une méthode de travail.

---

## AUTEUR

**ALEXANDRE CIORANESCU**

Maître de Conférences à l'Université de Bordeaux

Professeur chargé de cours à l'Université de La Laguna